

Stroh, Wolfgang Martin

## Neue Musik szenisch interpretiert - am Beispiel "Wozzeck"

Olias, Günter [Hrsg.]: Musiklernen: Aneignung des Unbekannten. Essen : Die Blaue Eule 1994, S. 161-177. - (Musikpädagogische Forschung; 15)



Quellenangabe/ Reference:

Stroh, Wolfgang Martin: Neue Musik szenisch interpretiert - am Beispiel "Wozzeck" - In: Olias, Günter [Hrsg.]: Musiklernen: Aneignung des Unbekannten. Essen : Die Blaue Eule 1994, S. 161-177 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-103850 - DOI: 10.25656/01:10385

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-103850>

<https://doi.org/10.25656/01:10385>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

### Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

### Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

### Kontakt / Contact:

peDOCS  
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation  
Informationszentrum (IZ) Bildung  
E-Mail: [pedocs@dipf.de](mailto:pedocs@dipf.de)  
Internet: [www.pedocs.de](http://www.pedocs.de)

Digitalisiert

Mitglied der

  
Leibniz-Gemeinschaft

**Musikpädagogische  
Forschung**

**Günter Olias  
(Hrsg.)**

# **Musiklernen**

**Aneignung des  
Unbekannten**



## **Inhalt**

<b>Vorwort</b>	<b>7</b>
 <b>Berichte über empirische Forschungsprojekte</b>	
WILFRIED GRUHN Musiklernen — Der Aufbau musikalischer Repräsentationen	9
PETER LINZENKIRCHNER Forschungsprojekt „Wirkungsanalyse der Wettbewerbe Jugend musiziert“ — Ergebnisse einer Befragung von Teilnehmern der Wettbewerbe 1992	32
REINER NIKETTA, EVA VOLKE & STEFANIE DINGER Frauen lernen Rockmusik: Zur Evaluation der rocksie!-Workshops	54
DIETMAR PICKERT Musikalische Werdegänge von Amateurmusikern im Bereich der klassischen und populären Musik — ein Forschungsprojekt	69
 <b>Gastvorträge</b>	
KLAUS HOLZKAMP Musikalische Lebenspraxis und schulisches Musiklernen	87
PIERANGELO MASET Die Kunstpädagogik, das Fremde und die Differenz	110
 <b>Forschungsbezogene Erfahrungen und Perspektiven</b>	
GÜNTER KLEINEN Die Er-hu und andere chinesische Erfahrungen	122
GÜNTER OLIAS Von konfrontativer zu integrativer Musikdidaktik — Wege der Aneignung des Unbekannten	139

WOLFGANG MARTIN STROH	
Neue Musik szenisch interpretiert — am Beispiel „Wozzeck“	161
ANKE WESTPHAL	
Zu einigen Fragen der Geschlechtsspezifik musikalischer Leistungsmotivation	178
<b>Programm der AMPF-Tagung 1993 an der Universität Potsdam</b>	<b>205</b>



WOLFGANG MARTIN STROH

## Neue Musik szenisch interpretiert — am Beispiel „Wozzeck“

### *Vorbemerkung*

Im folgenden werden Forschungslinien dargestellt, die einige Mitarbeiter der Arbeitsstelle „Szenisches Spiel als Lehr- und Forschungspraxis“ des Fachbereichs 2 der Universität Oldenburg im Zusammenhang mit der Entwicklung von Unterrichtsmaterialien zur Oper ‘Wozzeck’ zwischen 1989 und 1993 verfolgt haben. Obwohl Anfang 1994 die Materialien in Druckform vorliegen, hat sich in der Endphase der Redaktion ein Bündel weiterführender Forschungsprobleme ergeben, die zum Schluß des vorliegenden Berichts formuliert werden.

### *1. Szenische Interpretation und Verfremdungseffekte neuer Musik*

‘Wozzeck’ ist vor 70 bis 80 Jahren entstanden und ein anerkannter Renner auf bundesdeutschen Opernbühnen. Dennoch ist Alban Bergs Musik, sobald sie die Schule betritt, neue Musik. Die Sounds als solche sind zwar aus Krimis und Horrorfilmen bekannt, ihre Bedeutung, vor allem die hintergründigen Verfremdungseffekte erschließen sich den Alltagserfahrungen der SchülerInnen nicht. Insofern gehört ‘Wozzeck’ in die Kategorie „das Fremde“.

Die szenische Interpretation von Opern beruht auf einem Konzept des Erfahrungslernens, das durch Eigenschaften charakterisiert ist, die über das hinausgehen, was derzeit in der Musikpädagogik diskutiert wird (Kaiser 1992 und Kaiser in Lugert/Schütz 1990):

- (1) Erfahrungen können nicht [von LehrerInnen] vermittelt werden. Sie werden [von den SchülerInnen] gemacht. Lehrerin und Lehrer können aber Lernsituationen inszenieren, in denen SchülerInnen Erfahrungen machen (Hentig 1973).

- (2) Erfahrungslernen ist umso intensiver, je ganzheitlicher gelernt wird — unter Einbezug des Körperlernens (Scheller in Scholz/Schubert 1982).
- (3) Erfahrungslernen vollzieht sich nicht einfach durch eine Anhäufung von Erlebnissen, sondern durch die Verarbeitung (Reflexion, Brechung, Weiterentwicklung) von Erlebnissen (Stroh 1985).
- (4) Die Erlebnisse, die der Ausgangspunkt von Erfahrungslernen sind, finden in der Schule statt (Scheller 1981).

Die szenische Interpretation von Opern (oder Dramen) mit historischem Sujet zwingt die SchülerInnen zur Einfühlung in eine für sie fremde Welt. Die entscheidende These lautet bei Scheller in Anlehnung an Brecht und Stanislawski (Scheller 1989, 28-29):

- (5) Im Schutze der fremden Rollen und auf dem Wege der Einfühlung in solche Rollen können die SchülerInnen geheime, tabuisierte, verdrängte, angstbesetzte Gefühle, Wünsche und Phantasien äußern und Betroffenheit veröffentlichen, wie sie es ohne diesen Schutz niemals tun würden. („Rollenschutz-These“)

Es hat sich bei unseren Unterrichtsversuchen immer wieder die Frage gestellt, warum wir uns mit Berg beschäftigen, wo doch Büchner „alles“ enthält, was an 'Wozzeck' gelernt werden kann. Wir gingen von der Annahme aus, daß es im Bereich der Musik eine Verfremdungsthese gibt, die der „Rollenschutz-These“ entspricht:

- (6) Musikalische Verfremdungseffekte, wie sie in der Musik des 'Wozzeck' angelegt sind, bieten einen musikalischen Rollenschutz, der den rein dramatischen Rollenschutz differenziert und ergänzt.

Die Legitimation Bergs bestünde dieser These folgend darin, daß Bergs Musik Ansatzpunkte für Verfremdungseffekte liefert. Wir haben daher für die musikalische Reproduktion von Bergs Musik drei Verfahren in den Dienst der szenischen Interpretation gestellt:

- Das gestische Singen: hier wird der Gesamtgestus einer kürzeren Phrase nachgeahmt, ohne daß die Tonhöhen oder Rhythmen genau befolgt werden müßten. Beim gestischen Singen soll der „psychische Gehalt“ der Phrase, nicht ihre Struktur erfaßt werden.
- Das melodramatische Sprechen: in Anlehnung an die von Berg selbst vorgelegte breite Palette von Sprech- und Singhaltungen wird zur Musik frei gesprochen und darauf vertraut, daß die Musik einen musikalischen Sprechgestus stimuliert, der den Personen in Bergs Oper angemessen ist.

- Das Singen und Spielen von Bearbeitungen der Musik Bergs, die das atonale Idiom ins tonale quasi rückübersetzen. Es handelt sich hierbei meist um Entzerrung gewisser Verfremdungseffekte bei Liedern, Tänzen und Märschen.

## 2. *Szenische Interpretation und neue Inhalte*

Thema Büchners ist die Darstellung eines psychosozialen Kreislaufes. Es geht Büchner nicht darum, Schuldige bloßzustellen und anzuklagen, sondern aufzuzeigen, warum und wie sich gerade auch die kleinen Leute bei ihrer Ausbeutung beteiligen bzw. sich in Ausbeutungssystemen einrichten. Büchner stellt keine vorbildlichen Helden dar, noch kommt es ihm darauf an, Mitleid mit geschundenen Kreaturen zu erzeugen. Er zeichnet die alltäglichen Mechanismen, die den psychosozialen Kreislauf bestimmen: Konkurrenz, ästhetischer Schein, Alkohol, schlechtes Gewissen, Zeitdruck, Neid, unerfüllte Wünsche, Eifersucht, Provokation und gegenseitige körperliche Gewalt, Mißtrauen, Klugschwätzerei, schöne Kleidung, flotte Musik, Sticheleien, Aberglaube und Kirche, Flitter und Tand usw. Die Tatsache, daß Büchners 'Woyzeck' als Dramenfragment vorliegt, ergänzt diesen erbarmungslosen Realismus in formaler Hinsicht.

Heute, im Deutschland der „neuen Armut“, bereiten sich auch Mittelschichtsjugendliche auf dem Gymnasium für ein Leben mit Unsicherheit, Konkurrenz, potentieller Verarmung, Perspektivlosigkeit und Arbeitslosigkeit vor. Sie neigen dazu, vieles als unabänderlich und selbstverständlich hinzunehmen, was dies gar nicht ist; Ängste nicht zu äußern, sondern zu verschieben — auf Schwächere, Randgruppen, AusländerInnen; Phantasien zu unterdrücken und an die Produkte der Unterhaltungsindustrie zu delegieren.

Ich brauche kaum näher auszuführen, wie angesichts dieser Situation die Lernziele eines erfahrungsbezogenen Umgangs mit 'Woyzeck' lauten können.

Ich möchte exemplarisch den Lernzielkomplex des geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens herausgreifen. Die einschlägigen Lernziele lauteten:

- (1) Am Beispiel Woyzecks können sich SchülerInnen mit der Rolle eines Mannes auseinandersetzen, der in einer patriarchalen Gesellschaft zugrunde geht. Einer Gesellschaft, die verlangt, daß Männer stark sind, Gefühle und außergewöhnliche Wahrnehmungen unterdrücken, eine Familie ernähren können, sich gegenüber Konkurrenten durchsetzen, im Wirtshaus kumpelhaft und gegenüber Vorgesetzten besonnen, taktisch klug und cool verhalten.

- (2) Am Beispiel Maries können sich SchülerInnen mit der Rolle einer Frau auseinandersetzen, die in einer patriarchalen Gesellschaft zugrunde geht. Einer Gesellschaft, die starke, selbstbewußte und aktive Frauen nicht duldet; die verlangt, daß Frauen mit Kind und Heim zufrieden und für einen Mann dankbar sind, der pünktlich das Kindergeld vorbeibringt; die für Frauen, die sich mit ihren Rollen nicht abfinden und ausbrechen wollen, nur das Etikett „Hure“ zur Verfügung haben und die Sinnlichkeit und erotische Ausstrahlung als „triebhaft“ und „tragisch“ abtut.

Die herrschende Musikwissenschaft konnte bislang Marie und Wozzeck kaum anders als in dem eben skizzierten Sinne patriarchal sehen. Erschreckend sind die Männerphantasien, die ernsthafte Wissenschaftler angesichts der Bedrohung, die Maries „Untreue“ für ihr Weltbild darstellt, produzieren: Marie ist schlichtweg Prostituierte (Leibowitz 1957, 210), „sinnlich“ (Viebig 1923, 180) mit „unbändigem Trieb ihres Geschlechts“ und einem „unersättlichen Leib“ (Fornberg 1963, 45), von „elementarer Triebkraft“ (Redlich 1957, 105) der „ungebändigten Natur“ (Adorno 1955, 200).

Verlängert man die herrschende Meinung der Musikwissenschaftler auf das männliche Publikum, so läßt sich die „Lust“ (im Sinne Freud, siehe Dokument 3), die ‘Wozzeck’ diesem Publikum bietet, so erklären, daß sich die Männer mit Wozzeck identifizieren, weil sie als Ehemänner Maries Emanzipationsbestrebungen fürchten, gleichzeitig aber natürlich Gefallen an Marie finden, weil Marie auch Ehemänner anzumachen imstande ist. Die moralische Verurteilung Maries geht zusammen mit einem lustvollen Wohlgefallen an ihrer Unmoral. Alban Berg hat diese bürgerliche Doppelmoral genau gekannt und beschrieben: Dokumente 4 (Brief 1910).

Die szenische Interpretation ‘Wozzecks’ zeitigte Resultate, die von den Einschätzungen der zitierten Musikwissenschaftler ganz erheblich abweichen. Wir erkannten, sobald wir uns in einzelne Entscheidungssituationen in Maries Leben einfühlten, daß Marie als alleinerziehende Mutter, die vom Kindergeld ihres Freundes abhängig ist, ein Recht auf Phantasien — auch erotischer Art — hat, ohne gleich eine Hure, triebhaft oder unersättlich zu sein.

An zwei Beispielen möchte ich zeigen, wie sich die szenische Interpretation solcherart Erkenntnis annähert:



Abbildung 1: Zwei mögliche Haltungen der Frauen gegenüber den Soldaten

- (1) Im Spiel mit Singhaltungen des Soldaten-Liedes wird erfahren, daß die Frauen gegenüber den Soldaten des Städtchens eine recht ambivalente Haltung einnehmen können und auch einnehmen: Bewunderung und Verachtung zugleich.
- (2) Diese ambivalente Grundhaltung macht die Beziehung Maries zum Tambourmajor verständlich. Marie bewundert den Tambourmajor und verachtet ihn. „Geh einmal vor dich hin!“ enthält beide Haltungen. Sie treibt mit dem Tambourmajor auf offener Straße eine Art Vorführungs-Spiel, auf das sie „stolz“ ist. Daß der Tambourmajor seinen Lohn für diese Vorführung einfordert, dürfte für Marie sekundär sein. — Im szenischen Spiel kann das breite Verhaltens- und Gefühlsspektrum Maries in Sprech- und Körperhaltungen zum Satz „Rühr mich nicht an!“ erfahren werden: siehe Dokument 1.

Zur Illustration der These, daß in der szenischen Auseinandersetzung mit Fremdem die SchülerInnen persönliche Erfahrungen, die in der Schule aber kaum diskutierbar sind, veröffentlichen können, möchte ich auf die Schilderung einer Vergewaltigungssituation aus BRAVO hinweisen. Sie ist Ausgangspunkt einer Unterrichtseinheit gewesen, die „betrifft:erziehung“ als Lehrerhilfen herausgebracht hat: Dokument 2.

Die AutorInnen dieser Unterrichtseinheit haben von der Mehrheit der Schüler und Schülerinnen verschiedener Schularten den Kommentar gehört: Monika ist mit schuld, und eine Vergewaltigung ist das nicht. Vor allem die Mädchen waren derselben Meinung wie BRAVO, was die AutorInnen sehr überrascht hat.

Dies zeigt zweierlei: Erstens, daß die Art und Weise, wie Marie mit dem Tambourmajor umgeht, keineswegs ganz außerhalb des Erlebnishorizontes der SchülerInnen liegt, zumindest in einschlägigen Journalen diskutiert wird; zweitens aber, daß die explizite, unverfremdete Thematisierung dieser Erlebnisse eher die herrschenden Meinungs-Klischees als Abwehr- oder Angstreaktion hervorbringt.

### 3. *Szenische Interpretation und neue Erkenntnis*

Das Beispiel von Marie zeigt, daß die szenische Interpretation nicht eine didaktische Methode ist, um gewisse Interpretationen, die sich Musikwissenschaftler zuvor erarbeitet haben, effektiv an die SchülerInnen zu vermitteln, sondern daß die szenische Interpretation selbst eine wissenschaftliche Methode der

Interpretation ist. Es kann also durchaus erwartet werden, daß die szenische Interpretation neue und neuartige Forschungsergebnisse zeitigt. Daher heißt die Methode auch szenische *Interpretation*.

Ich habe das Beispiel der Marie herausgegriffen, weil diese Person dann, wenn man sich in sie einfühlt, tatsächlich in einem ganz neuen Lichte erscheint. Sie ist — wie auch Bergs Lulu — eine überzeugende, starke und selbstbewußte Frau, die auch ein Gegenbild zu all' jenen bürgerlichen und geistig hochstehenden Frauen darstellt, mit denen es Alban Berg in seinem „offiziellen“ Leben zu tun gehabt hat. Ist dies Frauenbild, das eine szenische Einfühlung hervorbringt, eine subjektive Projektion bzw. ein Produkt von SchülerIn-Phantasien oder doch objektiver Gehalt des 'Wozzeck'?

Wie kommt Berg eigentlich dazu, in seinen beiden Opern so starke und selbstbewußte Frauen zu zeichnen, denen durchweg schwache und handlungsunfähige Männer gegenüberstehen? Bringt Berg hier etwas von seinem eigenen idealen Frauenbild, das in seinem großbürgerlichen Leben nicht realisierbar war, oder von seinen erotischen Phantasien auf die Bühne? Beim vielfältigen szenische Durcharbeiten der „Rühr mich nicht an“-Szene hat man zudem den Eindruck, daß Berg diese komplexe und psychisch vielschichtige Situation nicht aufgrund von Hören-Sagen erfunden haben kann, sondern persönliche Erfahrungen mit eingearbeitet haben muß.

Erst nach dem Tode Helene Bergs haben biographische Dokumente — zögernd — die Öffentlichkeit erreicht, die geeignet sind, jene Fragen in einem Sinne zu beantworten, den Sigmund Freud 1917 vorgezeichnet hat: Dokument 3.

Hier einige einschlägige Stichworte (vgl. Dokumente 4):

- Wozzecks Marie ist ein auffallend genaues Portrait des Dienstmädchens im Sommerhaus der Familie Berg, Marie Scheuchl, die Mutter von Alban Bergs einzigem (unehelichem) Kind gewesen ist, das den Namen Albine trug. Die Mutter bekam wohl zeitlebens von Berg oder seiner Familie eine Abfindung. Von dem Kind wußte die Öffentlichkeit bis vor wenigen Jahren nichts.
- Berg hat trotz seines großbürgerlichen Lebensstils für das einschlägige Milieu großes Verständnis: Bergs Frau Helene ist uneheliche Tochter einer Korbflechterin und — nach Aussage Alma Maria Mahlers — des Kaisers Franz Josef. Berg hat mehrfach seine eigene bürgerliche Doppelmoral beklagt. Er hat das Huren-Milieu verteidigt, weil seine Schwester mit einer Prostituierten befreundet gewesen ist.

- Psychisch zerrüttete und Schein-Ehen gehörten zu Bergs Alltagserfahrung: Bergs angebliche Ideal-Ehe war Jahrzehnte lang eine großbürgerliche Farce, wie aus erst kürzlich bekannt gewordenen Briefen Bergs an eine Freundin (die Schwester Franz Werfels) hervorgeht. Helene Berg hatte gerade in der Entstehungszeit des 'Wozzeck' allen Grund zur Eifersucht. Zugleich verdrängte oder verhinderte Berg jegliche explizite Diskussion dieses Phänomens. Er verbot 1926 empört seiner Frau die Fortsetzung einer psychoanalytischen Behandlung, in der der Therapeut behauptet, Helene sei unglücklich verheiratet.
- Berg sagte, in der Figur Wozzeck sei viel von ihm selbst enthalten. Man hat diese Äußerung bisher ausschließlich auf die Erfahrungen Bergs als Wachsoldat im 1. Weltkrieg bezogen. Ich denke, daß diese Aussage aufgrund der Biographie Bergs erheblich weiter zu fassen ist.

Die hinter all diesen Vermutungen und Beobachtungen stehende These ist, daß Berg sich mit 'Wozzeck' eine historische „Wirklichkeit“ in der Weise angeeignet und zum Kunstwerk erhoben hat, wie es letztendlich die Analyse von Sigmund Freud besagt, den das Ehepaar Berg nicht nur gekannt, sondern auch geschätzt hat. Diese Erklärung der Funktion von Kunst und der geheimen Triebkräfte, die Kunst hervorbringen, kann in der szenischen Interpretation tatsächlich konkret erfahren werden. Was als subjektive Aneignung im szenischen Spiel beginnt, führt hin zum biographisch fundierten Gehalt der Oper — vorausgesetzt man akzeptiert eine These vom Typ derjenigen Sigmund Freuds. (Es geht dabei weniger um den Inhalt als die Erklärungsweise der Freudschen These.)

Wir wissen, daß Jugendliche sich außerordentlich stark für die Personen interessieren, die Musik machen. Dies Interesse wird zwar heute meist als Kompensation der Entfremdungserscheinungen der Musikindustrie kanalisiert, ist aber dennoch legitim. Denn es anerkennt die Tatsache, daß Musik ein Produkt menschlicher Tätigkeit und keine Emanation eines Zeit- oder Weltgeistes ist. Und jede Tätigkeit ist Aneignung von Wirklichkeit. Es wäre daher absurd anzunehmen, daß Alban Berg im 'Wozzeck' nicht auch Probleme seines eigenen Lebens zu verarbeiten und eigene Phantasien zu vergegenständlichen versucht hätte!



#### 4. Aktuelle Forschungsfragen zur szenischen Interpretation

- (1) Die tragende These Schellers ist, daß der Erfahrungsbezug von den SchülerInnen selbst vollzogen wird und in der Einfühlung in das Fremde (hier also den historischen Kontext und die atonale Musik) geschieht. Dieser These liegt die Annahme zugrunde, daß die SchülerInnen, wenn sie sich in Rollen einfühlen und in Rollen handeln, immer auch sich selbst darstellen und Inneres veröffentlichen.

Es ist immer wieder neu explizit zu überprüfen, inwieweit diese These und die ihr zugrunde liegende Annahme stimmt bzw. mit welchen der Verfahren des szenischen Spiels sie realisierbar ist. Kurz gesagt lautet die (Forschungs-)Frage: Wann bringen die SchülerInnen sich durch Einfühlung in das Fremde wirklich selbst ein? — Die Beantwortung dieser Frage dürfte für die Musikpädagogik über das szenische Spiel hinaus von Relevanz sein.

- (2) Die evidenten Erfolge der szenischen Interpretation in der Schulpraxis beweisen meines Erachtens nicht, daß es sich bei den im szenischen Spiel gemachten „Erfahrungen“ im Sinne Schellers um „musikalische Erfahrungen“ handelt, wie die Musikpädagogik sie definiert und handelt:

„Indem SchülerInnen singend, spielend, hörend, gestikulierend, improvisierend usw. mit einer ihnen weitgehend fremden Musik im Rahmen des szenischen Spiels umgehen, äußern und veröffentlichen sie geheime musikalische Gefühle, Wünsche, Phantasien und Betroffenheit. ... es müßte möglich sein, daß SchülerInnen auch in musikalischer Hinsicht etwas äußern, was sie ohne das szenische Spiel nicht tun würden“ (Stroh 1994, 10).

Es gibt noch keine einschlägigen Untersuchungen zu diesem Fragenkomplex, der letztendlich die sinnvolle Übertragbarkeit von Schellers Konzeption auf den Musikunterricht beinhaltet.

- (3) In allen bisherigen Unterrichts- und sonstigen Spielversuchen zu ‘Wozzeck’ ist noch nicht explizit die These zur „Rekonstruktion Büchners“ evaluiert worden, die lautete:

„Der von Büchner dargestellte psychosoziale Kreislauf ist auch in Bergs ‘Wozzeck’ wiederzufinden, wenn man erfahrungsbezogen mit der Musik umgeht und das als Drama aufgebaute Kunstwerk, um dessen Geschlossenheit sich Berg so viel Sorgen gemacht und dessen Konstruktion ihm so viel Mühe bereitet hat, auflöst und als Musikdramenfragment benutzt“ (Stroh 1994, 6).

Diese These besagt, daß die Ent-Aktualisierung Büchners durch den Kunstwerkcharakter des Berg'schen Opus bedingt ist und — umgekehrt — eine Aktualisierung die Auflösung dieses Kunstwerkcharakters voraussetzt, wobei die szenische Interpretation ein ideales organisches Auflösungsmittel darstellt.

- (4) Eine weitere Frage hat sich uns bereits bei 'Carmen' aufgedrängt und wurde in 'Wozzeck' ganz akut: Kann die szenische Interpretation den historischen Stoff losgelöst von der Tatsache bearbeiten, daß er von einem Menschen — hier einem Komponisten, der 100 Jahre nach den einschlägigen Ereignissen gelebt hat — angeeignet worden ist? Aus drei Gründen erscheint uns zur Zeit diese Loslösung nicht möglich:

- Erstens ist angeeignete Wirklichkeit nicht die Wirklichkeit selbst. (Büchner kann hier aufgrund seiner Authentizität und seines spezifischen Realismus über das Grundproblem hinwegtäuschen.)
- Zweitens interessieren sich SchülerInnen grundsätzlich immer für die Menschen, die Musik machen - und das finde ich gut so. Denn:
- Drittens machen Menschen Musik und nicht ein Zeit- oder Weltgeist.

Wenn aber der Komponist bei einer szenischen Interpretation miteinbezogen werden muß, so hat dies methodische Konsequenzen. In diesem Zusammenhang planen wir Spielverfahren, die neben den *dramatis personae* auch den Komponisten und geeignete weitere Figuren in Szene setzen. Mein erster Versuch ging, wie könnte es anders sein, zu „Tristan“, also Richard Wagner, Mathilde Wesendonk, Cosima Richter usw.

Alle hier genannten Fragen lassen sich als Operationalisierungen eines Grundproblems der szenischen Interpretation formulieren, das folgendermaßen lautet:

Wenn das historisch, sozial und psychologisch Fremde als Möglichkeit benutzt wird, um tabuisierte und unterbewußte, verdrängte und angstbesetzte Phantasien und Utopien, Hoffnungen und Befürchtungen zu veröffentlichen, so ist in jedem einzelnen methodischen Schritt zu fragen, wie sich hierbei die Aneignung des Fremden zur Aneignung der eigenen, aktuellen Lebenssituation verhält. Die tragende These der szenischen Interpretation ist es, daß die beiden Aneignungsweisen sich gegenseitig übers Ganze betrachtet optimieren.

## Literatur

- BERG (1965): Briefe an seine Frau, München/Wien.
- BERG, EA (1980): „Bergiana“, in: Schweiz. MZtg. 3, S. 147-149.
- BRINKMANN, R (1992): Die Hochzeit des Figaro. Begründungen und Unterrichtsmaterialien, Oldershausen (= Szenische Interpretation von Opern Band 2).
- BROZIO, R u.a. (1981): „Ist sie doch selber Schuld, die dumme Kuh!“ Sexualaufklärung in der BRAVO als Unterrichtsthema, Weinheim (= Lehrerhilfen hg. von b:e).
- BRUHN, S (1986): Die musikalische Darstellung psychologischer Wirklichkeit in Alban Bergs 'Wozzeck', Frankfurt.
- FREUD, S (1917): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt/Main 1970 (= Band 1 der Freud-Studienausgabe).
- GROSSE, W (1988): Georg Büchner: Woyzeck. Der Hessische Landbote. Interpretation von Wilhelm Große, München (= Oldenbourg-Interpretationen Band 6).
- HANSELMANN, B (1992) (Hg.): Alban Berg. Wozzeck, München (PremOp-Verlag).
- HENTIG, H von (1973): Schule als Erfahrungsraum?, Stuttgart.
- JARGMANN D (1985): Alban Berg, Wilhelm Fliess und das geheime Programm des Violinkonzerts, in: Österr. MZtg. 1, S. 12-21.
- KAISER, HJ (1992) (Hg.): Musikalische Erfahrung. Wahrnehmung, Erkennen, Aneignen, Essen (= MpF 13).
- LUGERT, WD und SCHÜTZ, V (1990) (Hg.): Aspekte gegenwärtiger Musikpädagogik. Ein Fach im Umbruch, Stuttgart.
- MAHLER-WERFEL, A (1960): Mein Leben, Frankfurt/Main.
- NEBHUTH, R und STROH, WM (1990): Szenische Interpretation von Opern — Wieder eine neue Operndidaktik?, in: Mu + Bi 1, S. 16-21.
- DIESS. (1990): Carmen. Begründungen und Unterrichtsmaterialien, Oldershausen (= Szenische Interpretation von Opern Band 1).
- PERLE, G (1987): Das geheime Programm der Lyrischen Suite, in: Alban Berg. Kammermusik I, hg. von HK Metzger und R Riehm, München (= Musik-Konzepte Heft 4).
- PETERSEN, P (1985): Alban Berg. Wozzeck. Eine semantische Analyse unter Einbeziehung der Skizzen und Dokumente aus dem Nachlaß Bergs, München.
- SCHELLER, I (1981): Erfahrungsbezogener Unterricht, Königstein.
- DERS. (1987): Szenische Interpretation: Georg Büchner: Woyzeck. Vorschläge, Materialien und Dokumente zum erfahrungsbezogenen Umgang mit Literatur und Alltagsgeschichten; Oldenburg.
- DERS. (1989): Wir machen unsere Inszenierung selber (1). Szenische Interpretation von Dramentexten, Oldenburg.
- SCHOLZ, R und Schubert, P (1982) (Hg.): Körpererfahrungen, Reinbek.
- STENZL, J (1985): Alban Berg und Marie Scheuchl: in Österr. MZtg. 1, S. 22-30.

- STROH, WM (1982): Szenisches Spiel im Musikunterricht, in: Mu + Bi 6, S. 403-407.  
 DERS. (1985): Umgang mit Musik im erfahrungsbezogenen Unterricht. In: HG Bastian (Hg.): Umgang mit Musik. Laaber (= MpF 6), S. 145-160.  
 DERS. (1994): 'Wozzeck'. Begründungen und Unterrichtsmaterialien, Oldershausen (= Szenische Interpretation von Opern Band 3).

## *Anhang*

### *Dokument 1: Zur 5. Szene des 1. Akts von 'Wozzeck':*

Marie: Geh einmal vor Dich hin!  
 Über die Brust wie ein Stier und ein Bart wie ein Löwe.  
 So ist Keiner!  
 Ich bin stolz vor allen Weibern!

Tambourmajor: Wenn ich erst am Sonntag den großen Federbusch hab'  
 und die weißen Handschuh!  
 Donnerwetter!  
 Der Prinz sagt immer: Mensch! Er ist ein Kerl!

Marie: Ach was!  
 Mann

Tambourmajor: Und Du bist auch ein Weibsbild!  
 Sapperment! Wir wollen eine Zucht von Tambourmajors anlegen.  
 Was?!

Marie: Laß mich!

Tambourmajor: Wildes Tier!

Marie: Rühr mich nicht an!

Tambourmajor: Sieht Dir der Teufel aus den Augen?

Marie: Meinetwegen, es ist Alles eins!

### *Mögliche Haltungen zum Satz „Rühr mich nicht an!“:*

- Ich bin vor meinem Ziel. „Rühr mich nicht an!“ beschleunigt jetzt das Erreichen dieses Ziels.
- Ich merke, daß ich mit meinem „Geh einmal vor dich hin“-Spiel doch zu weit gegangen bin. Jetzt ist es aber zu spät, das Spiel fordert seinen Preis.
- Ich habe einfach Angst, daß der Tambourmajor gewalttätig wird. Lieber schnell nachgeben, damit es bald vorüber ist.

- Ich verachte diesen Tambourmajor plötzlich abgrundtief. Es ekelt mich vor ihm. Da ist mir alles eins.
- Ich merke plötzlich, was sich gehört und was die Leute sagen werden. Da möchte ich den Tambourmajor doch zurückpfeifen.
- Ich weiß nicht mehr, was ich will. Ich bin ganz durcheinander.
- Ich will eigentlich, daß der Tambourmajor mich liebt. Dann kann er auch mit mir schlafen.
- Ich weiß schon längst, daß alle Männer gleich sind. Damit habe ich mich abgefunden.
- Ich wehre zwar spontan ab, weiß aber, daß es nachher doch Spaß macht.
- Plötzlich muß ich an Wozzeck denken und merke, daß ich eigentlich nur ihn liebe.
- Ich habe Lust und zugleich Angst vor den Konsequenzen, vor allem vor Wozzecks Eifersucht.
- Wozzecks Eifersucht soll endlich mal einen Denkwort bekommen!

#### *Dokument 2:*

„Monika kennt ihren Freund erst seit vier Wochen. Toni hat schon einmal vom Miteinanderschlafen gesprochen, aber so schnell gibt es das bei ihr nicht. Dann kam Tonis Geburtstag. Sie feiern... [viel Alkohol, es wird spät, nach Hause fahren mit Auto geht nicht mehr, einige Freundinnen und Freunde sagen: o.k., wir schlafen einfach hier] Monika sagt: „Und wir schlafen hier“ und deutet auf eine Liege am Fenster. Toni nimmt das als Signal für seinen Start und wird schon mächtig scharf vor lauter Erwartung. Die Türen zwischen den Räumen sind offen, die Pärchen rufen sich noch anzügliche Bemerkungen zu. Als Monika neben ihm liegt, fängt Toni gleich an, bei ihr unten anzukommen. Sie sträubt sich und wehrt sich gegen seine Hände. Das macht ihm aber gar nichts aus, er findet es toll und durch ihr Sträuben wird er nur noch erregter. Schließlich gelingt es ihm, ihr den Slip auszuziehen. Monika wagt nicht, sich noch heftiger zu wehren oder zu schreien. Vor den anderen wäre ihr das peinlich. Monika weiß nicht, was sie tun soll. „Du Schwein“, zischt sie Toni ins Ohr und preßt fest die Lippen aufeinander. Dann fühlt sie unten einen stechenden Schmerz ...“ (BRAVO 24/1979, S. 34).

Kommentar in BRAVO (S. 35): „Typisch dieser Toni, werden jetzt einige Mädchen sagen, die Jungen wollen doch immer nur das eine! [Aber...] auch Monika ist daran schuld.“ Im weiteren Verlauf wird erörtert, daß dieser Vorgang zwar „eine Schweinerei“, aber keine Vergewaltigung sei.

#### *Dokument 3:*

Aus Freud Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse 1917:

„Ehe ich Sie heute entlasse, möchte ich aber Ihre Aufmerksamkeit noch eine Weile für eine Seite des Phantasielesbens in Anspruch nehmen, die des allgemeinen Interesses würdig ist. Es gibt nämlich einen Rückweg von der Phantasie zur Realität, und das ist — die Kunst ... Der Künstler wird von überstarken Triebbedürfnissen gedrängt, möchte Ehre, Macht, Reichtum, Ruhm und die Liebe der Frauen erwerben; es fehlen ihm dazu die Mittel, um diese Befriedigung [real] zu erreichen ... Er versteht es erstens, seine Tagträume so zu bearbeiten, daß sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden. Er weiß sie auch soweit zu mildern, daß sie ihre Herkunft aus den verpönten Quellen nicht leicht verraten. Er besitzt ferner das rätselhafte Vermögen, ein bestimmtes Material zu formen, bis es zum getreuen Ebenbild seiner Phantasievorstellungen geworden ist, und dann weiß er an diese Darstellung seiner unbewußten Phantasie so viel Lustgewinn zu knüpfen, daß durch sie die Verdrängungen wenigstens zeitweise überwogen und aufgehoben werden. Kann er das alles leisten, so ermöglicht er es Anderen, aus den eigenen unzugänglich gewordenen Lustquellen ihres Unbewußten wiederum Trost und Linderung zu schöpfen, gewinnt ihre Dankbarkeit und Bewunderung und hat nun durch seine Phantasie erreicht, was er vorerst nur in seiner Phantasie erreicht hatte: Ehre, Macht und die Liebe der Frauen.“ (Freud 1970, S. 365-366.)

#### *Dokumente 4:*

Der 17jährige Alban Berg schreibt an Marie Scheuchl (1902 Hausangestellte bei der Familie Berg), nachdem sie (mittels Tagebuch und Foto) bewiesen hatte, daß er der Vater ihrer am 4.12.1902 geborenen Tochter Albine ist:

„Oh Marie ich bewundere Dich und Deine Stärke!!!! Du hast Unmenschliches geleistet —! Nicht nur, daß Du die Qualen jeder Mutter mitgemacht hast — Nein! Noch viel ärgeres kam dazu. Du trägst im Leibe ein Wesen — und dieses Wesen wird Dich der ganzen Welt verraten, daß Du einmal schwach gewesen [...] Und ich habe nicht den Muth mich zu reinigen — nein ich bleibe stecken in diesem Unrath meiner Sünden. Anstatt daß ich hinaustrete in die Welt und laut verkünde: ‘Seht das ist mein Kind — das ich gezeugt — es ist mein 2. Ich!’, anstatt dessen verberge ich alles hinter einem bürgerlichen Schleier — und bin vor der Welt der liebe, unschuldige Alban — und werde viel geliebt und verehrt, statt daß man vor mir ausspuckt wie vor einem Aas —!!!!!!-!“ (Stenzl 1985, S. 22-23).

Alban Berg, dessen Familie die Jugendsünde Albans „regelte“ und natürlich streng geheim hielt, hatte so gut wie keinen Kontakt zu seiner Tochter. Dennoch schickte er ihr eine Karte für die Wiener Erstaufführung des 'Wozzeck'.

Aus einem Brief Alban Bergs an Helene Nahowski, seine spätere Ehefrau 1910:

„... ebensowenig hab ich in den ganzen 25 Jahren meines Lebens mit der eigentlichen Prostitution zu tun gehabt, zum Unterschied von Millionen Männern, die zwar nicht als ‘frei’ gelten, aber deren Junggesellenleben nur allzusehr von bezahlter Liebe beeinflußt ist. Diese Leute bringen es dann auch zusammen, nachdem sie ihrem eklen Geschlechtstrieb bei den Prostituierten gefrönt haben, sie dann als den Abschaum der Menschheit zu proklamieren, zum Unterschied von mir, dessen Lebensführung in dieser Beziehung gar nichts ‘Freies’ an sich hat, sondern schon im Philiströsen verläuft, und der ich doch eines freien Gedankens mich nicht erwehren kann!“ (Berg 1965, S. 150-151).

Willi Reich, Schüler Alban Bergs und in der Schweiz lebender Biograf schreibt über die Ehe Alban und Helene Berg:

„Was diese Frau ihm geworden ist, was sie für den Künstler nicht weniger als für den Menschen Alban Berg bedeutete, das vermag selbst der, dem das Glück näherer persönlicher Bekanntschaft mit dem Paar zuteil wurde, nur zu ahnen, aber nicht voll zu erfassen. Weit über ihr beglückendes Verhältnis zum Menschen Alban Berg hinaus, war Helene ihrem Gatten nicht nur Begleiterin auf den meisten seiner Künstlerfahrten, sondern auch mit feinsten Herzens- und Geistesbildung die kritischste Beraterin des Komponisten in seiner Arbeit. Ihre Gegenwart schenkte dem Künstler den Frieden und die Behaglichkeit eines gemütlichen Heims und damit die zu ungestörtem Schaffen notwendige Ruhe“ (Reich 1963, S. 33).

Alma Mahler-Werfel schreibt in ihren Memoiren „Mein Leben“ über Alban und Helene Berg (um 1925):

„Helene, seine Frau, war eine Tochter Kaiser Franz Josephs mit einer fast fünfzig Jahre jüngeren, schönen kleinen Korbflechterin, die der Kaiser zufällig einst in seinem Park Schönbrunn um vier Uhr früh kennengelernt hatte. Der Kaiser hatte nämlich die Gewohnheit, jeden Morgen um vier Uhr im Park spazieren zu gehen ... Wir waren täglich zusammen. Alban und Helene Berg waren und sind schwierige Menschen, aber opferfähig bis zum letzten. Und beide sind so schön...“ (Mahler-Werfel 1960, S. 145).

Helene Berg war Ende 1926 in einem Sanatorium und in der Behandlung eines Psychoanalytikers, der sagte, sie sei unglücklich verheiratet. Als sie das Alban schrieb, erhielt sie die Antwort (29.11.1923):

„Geh zu keiner Sitzung mehr. Sag dem Doktor, daß ich es Dir verboten habe und daß, wenn psychoanalytische Behandlungen überhaupt in Frage gekommen wären, wir zu Prof. Freud oder Dr. Adler gegangen wären, die wir seit vielen Jahren sehr gut kennen. In einer Woche werden wir über diesen hochstaplerischen Irrsinn dieser ‘Psychoanalyse’ lachen. Nämlich über alle diese Erklärungen von unerfüllten Wünschen, Sexualität etc. ... zu einer unglücklichen Ehe gehören doch zwei! Für mich ist es eine glückliche, die glücklichste, die ich je gesehen habe! Und was Dich betrifft, werde ich eine Rundfrage ergehen lassen.“ (Berg 1965, S. 532-533).

Anläßlich der Prager Uraufführung der ‘Bruchstücke aus Wozzeck’ und der Durchreise von Wien zur Uraufführung von ‘Wozzeck’ in Berlin verliebte sich Alban Berg in die Frau eines Industriellen, die Schwester Franz Werfels (also Schwägerin Alma Mahler-Werfels), Hanna Fuchs-Robettin. 1977 wurde einer von 14 Briefen Alban Bergs an Hanna Fuchs-Robettin aus dem Jahre 1931 veröffentlicht:

„Es vergeht kein Tag, kein halber Tag, keine Nacht, wo ich nicht an Dich denke ... Denn Du mußt wissen: Alles das, was du so über mich hören magst u. was vielleicht sogar zu lesen ist, trifft, soweit es nicht ganz falsch ist — (wie zum Beispiel das, was ich heute zufälligerweise in einem Züricher Programm las: „Eine vollendet glückliche Häuslichkeit, mit der seine Gattin ihn umgeben hat, ermöglicht ungestörtes Schaffen“), — trifft also beiläufig zu. Aber es trifft nur auf einen Menschen zu, der nur eine ganz äußerliche Schichte von mir ausmacht, auf einen Teil von mir ... Daß ich in dem Moment, wo ich arbeitend Deine Füllfeder [Geschenk von Hanna, mit der Alban Berg seine Oper ‘Lulu’



komponiert haben soll] ergreife, bei mir, also bei Dir bin, ebenso wie ich, wenn ich in Gedanken bei Dir bin, bei mir bin“ (Perle 1978, S. 70-71).

Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh  
Saarstraße 22  
26121 Oldenburg